

un tanto confusos e irreales sobre la política... Este aventurero intelectual se puede palpar realmente por medio del profundo y concienzudo manejo de sus textos que hace Stang. ■ JOSE A. GACIÑO.

La necesidad de una expresión colectiva: el cine catalán

En un número reciente, la revista especializada «Nuestro Cine» incluye una «mesa redonda» sobre el cine catalán en la que participan María Aurora Capmany, Pere Portabella, Josep María López Llaví, Pere Ignaci Fages y Joan Enric Lahosa. A lo largo de una quincena de páginas se trata de analizar esencialmente las causas que motivan la existencia de ese cine catalán y de discutir las premisas o condicionantes cuya afirmación permitiría el nacimiento de unos productos culturales enraizados con las circunstancias particulares de Cataluña. Sin entrar en cuantías opiniones son mantenidas en dicha «mesa redonda», lo que sí resulta sorprendente es la falta de definición de lo que es el cine catalán, o podría ser el cine catalán, de cuáles serían sus características, de qué elementos diferenciales habría con respecto a la restante producción española, más allá —me figuro— de las que en un determinado y confuso momento opusieron artificialmente a la Escuela de Barcelona con los realizadores llamados «mesetarios».

Se podría pensar que esa definición ya ha sido establecida anteriormente, que es un supuesto previo conocido sobre el que se articula toda la conversación. Pero en cuantos textos hemos consultado sobre la cuestión —entre ellos «Nuestro Cine» números 54 y 61, o el «Film Ideal» número 208, por poner ejemplos no muy lejanos, los tres semimonográficos y redactados en su mayor parte por críticos y realizadores catalanes—, las ambigüedades, las frases de medio sentido o las remisiones a los propios films dominan sobre cualquier planteamiento totalizador que conduzca hasta los últimos datos esclarecedores de cuanto se produce en la fusión de los términos «Cataluña» y «cine». La misma María Aurelia Capmany habla de «esa cosa vaga que llamamos cine catalán», y Lahosa parece el más conciso al opinar que «el criterio de catalanidad de una película, dejando señalada la importancia de la cuestión lingüística, es el de arraigamen-

to, de auténtica expresión de nuestras realidades, de nuestra problemática y de nuestro carácter», algo similar a lo que exponía Jaime Camino en la entrevista que con él mantuvimos hace unas semanas (véase TRIUNFO, número 457), aunque el autor de «Un invierno en Mallorca» manifestaba un interés no excesivo por esta cuestión a nivel teórico.

Cierto que el criterio lingüístico ha predominado durante bastante tiempo (Terenci —entonces Ramón— Moix le daba la primacía sobre cualquier otra hace tan sólo cuatro años, «Nuestro Cine», número 61), pero en esta «mesa redonda» no se le concede una importancia definitiva, ya que, de nuevo en palabras de Lahosa, si «es evidente que la reivindicación lingüística ha de hacerse, y además urgentemente, hacer incidir sólo esto sobre el cine ha llevado a un auténtico cambio de valores (...), y es lógico que se nos pongan los pelos de punta cuando se nos habla de cine catalán, ya que bajo la capa de hablado en catalán se nos ha adjudicado lo que es lo contrario del cine y lo que es contrario a la cultura catalana». El problema, pues, discurre a otros niveles, no ya culturales, sino abiertamente políticos (donde hay que englobar también, por supuesto, el factor idiomático), tal como expone Pere Portabella en una afirmación que suscribimos sin reservas: «Dentro de las estructuras culturales del Estado español, hablar de por qué no existe un cine catalán "casi" es lo mismo que por qué no existe un cine auténticamente castellano o "español". Con diversos matices y variantes, cuyo análisis nos llevaría a un complejo estudio, los obstáculos son los mismos, las negativas de expresión idénticas y los enemigos no cambian de cara.

Y por lo que puede suponer de ayuda para una profundización en el tema, yo querría señalar la existencia de un libro cuya salida al mercado hace varios meses fue acogida, al menos en Madrid, con absoluto silencio e indiferencia, quizá a causa de su elevado precio (400 pesetas) y a que únicamente se editó en lengua catalana. Se trata de «Historia del cinema català» (1), de Miquel Porter-Moix y María Teresa Ros Villega, miembros ambos del equipo de investigación histórica de la «Col·lecció Cinematogràfica Cata-

(1) «Historia del cinema català», de Miquel Porter-Moix y María Teresa Ros Villega. Editorial Taber (Biblioteca de la Cultura Catalana). Barcelona, 1970.

lana», integrado además por otros nueve nombres. La obra de Porter-Moix (Barcelona, 1930, conocido —entre otras varias cosas— por su labor crítica en «Destino» y «Serra d'Or») tiene como precedente directo la publicada por él mismo y su mujer, Guillemette Huerre, en 1958, bajo el título «Cinematografia catalana». Su posible contribución a cuanto aquí hemos enunciado mínimamente resulta obvia, aun cuando Porter la concreta al plantear la finalidad del libro: «Evidenciar nuestra necesidad de expresión colectiva a través de experiencias anteriores, quizá no demasiado logradas, pero absolutamente reales y, por tanto, ineludibles». Típico libro de investigador preocupado, ante todo, de dejar constancia de unos hechos y unas obras amenazados por la desaparición o por el olvido, el trabajo de Miquel Porter-Moix y sus colaboradores debe ser analizado bajo este prisma crudo y no bajo un enfoque teórico, ensayístico, nunca pretendido. Punto de partida, instrumento de trabajo accesible, como no existe hasta ahora, por ejemplo, para el resto del cine hecho en España. ■ FERNANDO LARA.

Un libro sobre el cine en España

Con el excesivo título de «Treinta años de cine en España», el conocido crítico José Luis Guarner ha publicado un libro (1) que trata de recoger la evolución en la España de la posguerra de lo que él llama la «cultura cinematográfica». Para esto, Guarner ha seleccionado los textos que le han parecido más significativos de la producción crítica española de estos años. Desde las declaraciones de los intelectuales españoles del 40 a las últimas críticas de las revistas especializadas. Así, Guarner llega a la conclusión de que «la evolución de la cultura cinematográfica en España (...) puede equipararse, sin exageración, a un manuscrito hallado en Zaragoza: un círculo que va descendiendo en espiral, en círculos cada vez más pequeños, hasta un final y un principio invariables, que es el cero».

A pesar de que la tajante conclusión final del libro sea o no acertada, lo que parece fundamentalmente discutible en el trabajo del escritor catalán (colaborador de «Fotogramas» y «Movie», además

(1) Editorial Kairós, Barcelona.

de «todas las revistas cinematográficas habidas y por haber», según se indica en la solapa) es el sistema de selección de esos textos «representativos». Buscando el error garrafal, la frase maldita, la errata incorregible o la estupidez momentánea o sistematizada de algún crítico concreto, no se llega a ningún lado, si ese material no se interrelaciona con una realidad más amplia, si no se buscan causas y se analizan, si no se plantea uno el problema del cine español con seriedad y un poco de cientifismo.

Guarner suele ser un escritor divertido y, en ocasiones, incisivo. Pero me temo que todo su libro se haya visto supeditado a este «touche» del autor. Al margen del acierto de haber utilizado algún texto poco conocido (que, en el mundillo del cine puede resultar delirante), no consigo comprender la función de este trabajo. No me explico la validez de una «cultura cinematográfica» sin cine, como hecho aislado, ni creo que los textos utilizados sean los más «representativos». Para ofrecer un panorama real, Guarner debía haber utilizado muchos otros, entre los que no pueden faltar los relativos a «Fotogramas», la revista de cine que en este momento tiene más tirada en España.

El libro es ameno, se lee rápidamente, pero tiende generalmente a la superficialidad, evitando un planteamiento mínimamente riguroso de la cuestión. Leyéndolo, es inevitable recordar dos trabajos relativamente recientes que plantean algunos de los puntos que Guarner trata, aunque con mayor consistencia, a pesar de que el autor de «Treinta años de cine en España» no se interese por ellos. Me refiero a «Cine español en la encrucijada», de Santos Fontenla, y «Cine y crítica de cine», de Alvaro del Amo. Posiblemente insuficientes por otras razones, el publicado ahora por Guarner no ahonda más en los planteamientos que en ellos se exponían.

A la selección de textos, Guarner añade comentarios propios para que los unifiquen. Así, el libro va encaminándose a la exposición final que se quiere hacer. Sin embargo, alguna de estas intervenciones no responde a la verdad. Recojo ahora la que se refiere a la revista «Nuestro Cine», que, según José Luis Guarner (esporádico colaborador en sus páginas), «a finales de mil novecientos cincuenta y siete quedó vinculada de un

modo u otro (el subrayado es mío) a la Administración». Inexplicable falta de información, que, a pesar de su relativa importancia, puede también aparecer como «representativa» de lo poco elaborado y profundizado del libro. Y esto es lamentable por cuanto Guarner, seguramente, hubiera sido capaz de ofrecer un trabajo más importante si hubiera acompañado a su sentido del humor un rigor elemental. ■ DIEGO GALÁN.

CINE

China esta muy lejos

«I pugni in tasca», la que se calificó de rabiosa primera película de Marco Bellochio, no está demasiado alejada de su segunda obra, «La Cina é vicina», ni lo está del mejor «cine de Bertolucci» —«Prima della rivoluzione», «Il conformista», «La strategia del ragno»— ni de un joven cine italiano que prescinde de la maestría de sus clásicos para adentrarse más directamente en los problemas más acuciantes de su generación. Lo que una más directamente «La Cina é vicina» a las películas de Bertolucci es su afán por desenmascarar los juegos o las contradicciones de una determinada izquierda italiana, la izquierda oficial que, entre otras cosas, ha caído en la trampa legalizada de la democracia y cree todavía que está preparando una revolución.

Crítica a la izquierda, pero desde la izquierda, las películas de Bertolucci intentan precisar las limitaciones inherentes a una revolución planteada en términos burgueses; Bellochio, en «La Cina é vicina», superando los casos personales, pero generalizables de Bertolucci, ofrece, en términos de divertida farsa, una panorámica más general sobre los supuestos partidos de izquierda italiana, sus mecanismos de trabajo, sus pactos pacíficos y, en definitiva, su condición derechista.

Para ello, Bellochio ha jugado con unos personajes delirantes, en los que pueden encontrarse muchos elementos reconocibles. Limitándose a una política provinciana, donde todo adquiere unos términos más fácilmente caricaturescos, relata la situación